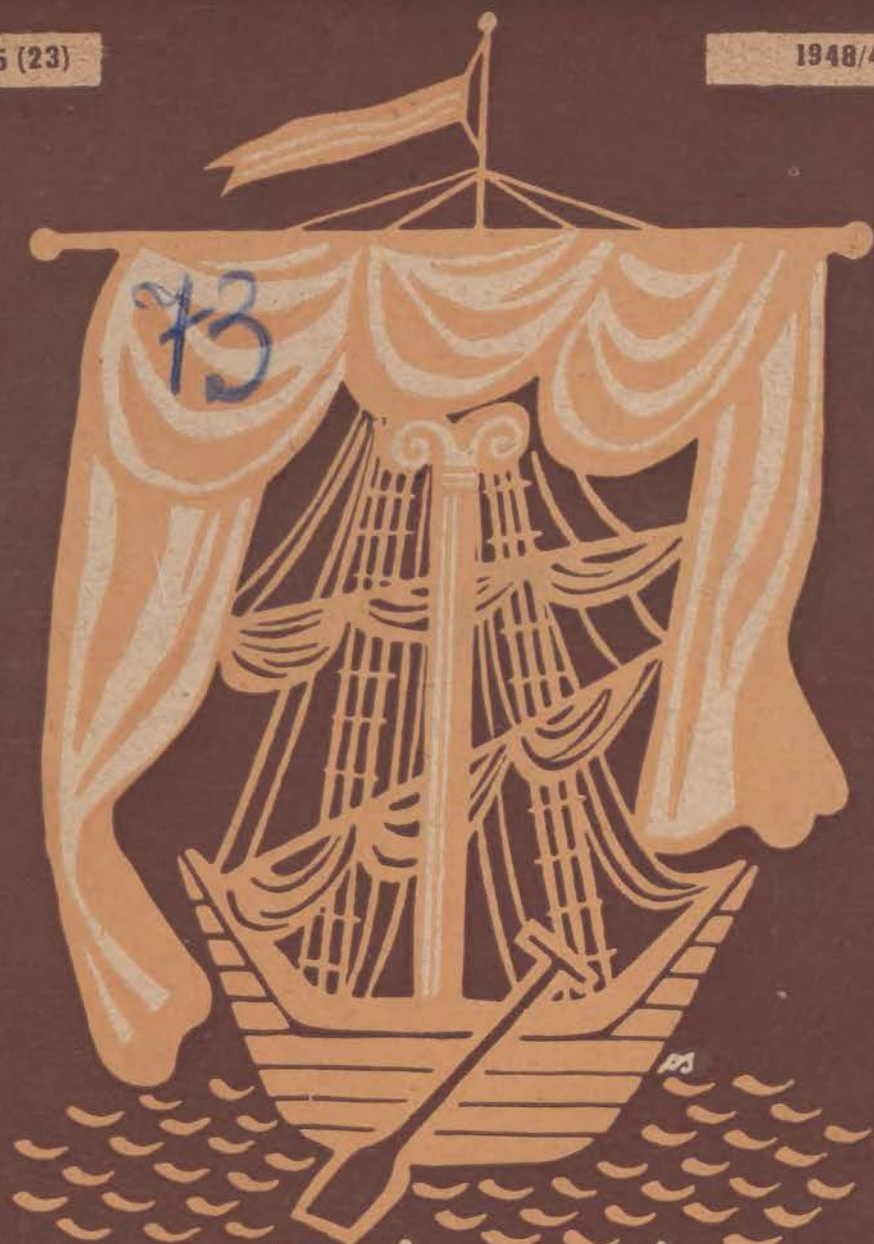


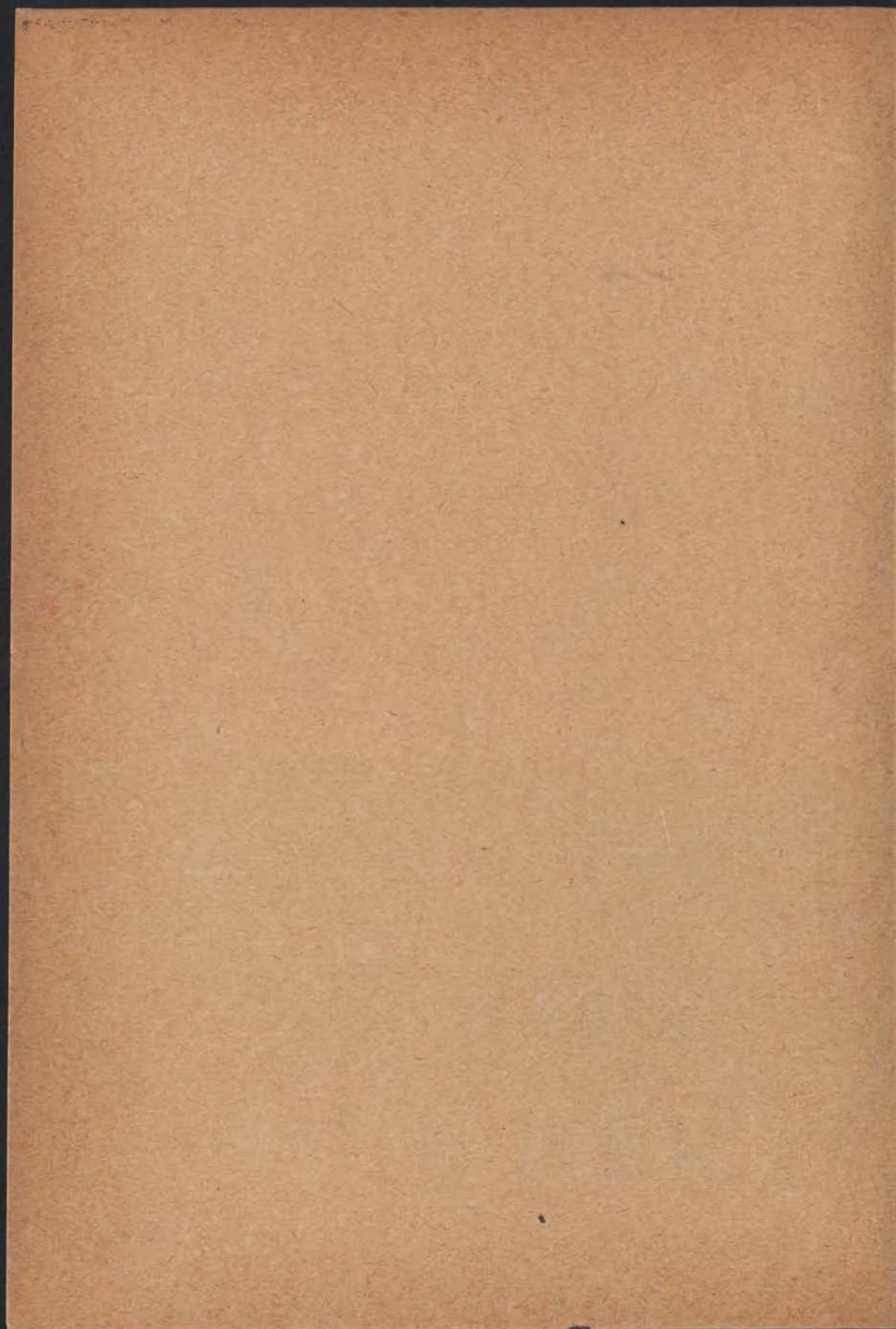
Nr 5 (23)

1948/49



ŁÓDŹ TEATRALNA

ŁÓDŹ — WARSZAWA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok III Nr 5 (23)

1948/49

H E N R Y K K L E I S T :

»ROZBITY DZBAN«

PRZEŁOŻYŁ ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Zbigniew Krawczykowski

O „ROZBITYM DZBANIE“

W roku 1802 trzech przyjaciele - poeci: Wieland, Zschokke i Kleist spotkali się w Bern, w Szwajcarii. „Jak pasterze Wergilego — opowiada Zschokke — wszyscy trzech przystąpiliśmy do poetyckich zapasów. W moim pokoju wisiał francuski miedzioryt „La cruche cassée“. W postaciach, które przedstawiał, rozpoznaliśmy zasmuconą parę kochanków, gderającą matkę z rozbitym majolikowym dzbanem w rękach oraz sędziego z nosem olbrzymich rozmiarów. Wieland miał na ten temat napisać satyrę, Kleist komedię, a ja opowiadanie“.

Ta relacja Zschokkego wyjaśnia dostatecznie genezę komedii Kleista, tym bardziej, że Kleist sam w przedmowie do swojego dzieła, nie wspominając już o oryginalnym poetyckim zakładzie, opowiada o miedziorycie widzianym w Szwajcarii, który dostarczył mu tematu do komedii.

Teofil Zolling, wydawca dzieł Kleista, pragnąc stwierdzić pochodzenie owego miedziorytu, dochodzi do wniosku, że musiało to być dzieło Francuza Le Veau, wykonane według zaginionego już a pochodzącego z 1782 r. obrazu Debucourta. Miedzioryt ten przedstawia wielką izbę sądową. „Naczelną grupę postaci tworzą: rozwścieczona matka, trzymająca za kark drżącego wyrostka, ciężarna dziewczyna z symbolicznym dzbanem i stary mężczyzna, najprawdopodobniej jej ojciec, a nie chłopak, jak to przedstawił Kleist. Ruch jego ręki mówi wyraźnie: oto widzicie! Przy stole siedzi nachmurzony dostoyny sędzia, który jednak, wbrew Kleistowi, nie gromi wiejskiego chłopaka, a pośrodku — piękny, młody mężczyzna, chyba nie pisarz, może patron — szlachcic...“^(*)

Relacja Zollinga nie jest całkowicie zgodna z opowiadaniem Zschokkego, chociażby w tym szczególe, że tutaj dzbanek trzyma dziewczyna a nie matka. Możliwe, że Zschokke, pisząc swe „Selbstschau“ w 1842 roku, znajdował się pod wpływem głośniejszego już wówczas komedii Kleista, która jego

^(*) Cytuję wg wstępu do komedii Kleista, pióra Erika Schmidta, (wyd. Inst. Bibliogr. Lipsk — Wiedeń).

pamięci narzuciła obraz przetransponowany już przez artystyczną wyobraźnię poety. Przecież i sam Kleist wspominając po ukończeniu komedii ów francuski miedzioryt, tak się zasugerował tłem holenderskim, na które przeniósł akcję „Rozbitego dzbana“, że w przedmowie do swojego utworu mówi: „Oryginał był, o ile się nie mylę, dziełem niderlandzkiego mistrza“.

W każdym razie, bez względu na pochodzenie omawianego miedziorytu i ugrupowanie postaci, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że tematem był odwieczny tragiczny motyw uwiedzenia młodej dziewczyny.

Ten motyw tragiczny stał się dla Kleista źródłem doskonałego pomysłu komediowego. — Wiejski wyrostek nie jest winowajcą. To właśnie sędzia ponosi winę za to, co się stało! Uczyniwszy sędziego bohaterem realistycznej komedii, wyposażył go Kleist w tak niesłychane bogactwo rysów charakteru, z taką dokładnością i skrupulatnością odmalował tę postać, że sędzia Adam urasta do roli jednej z najlepszych figur literatury komediowej świata. Jakkolwiek trudno byłoby nie zauważyć pewnej przesady w określeniu Hebbła, że „po Falstaffie nie stworzono żadnej postaci komicznej, która byłaby godna rozwiązać rzemień u trzewika Adama“, to jednak przyznać trzeba, że wśród znanych nam postaci komediowych niewiele znaleźlibyśmy godnych naszego sędziego.

Pod względem etycznym Adam jest niewątpliwie postacią ujemną: leniwy i niesumienny w wypełnianiu swych obowiązków urzędowych, kłamca, egoista i pieczeniarsz, podstępny i chytry, prostak i nieuk, gwałtowny i pożądlivy. Ale wszystkie te wady są tak silnie nasycone przez Kleista najczystszy i najprzedniejszy humorem, że oceniając moralne oblicze sędziego Adama według jego właściwej wartości, bawimy się bez przerwy komicznymi perypetiami niefortunnego zalotnika Ewy.

Jakże śmieszne są jego naiwne kłamstwa i umiejętność komponowania na poczekaniu nieprawdopodobnych historii o swym wypadku i zgubicnej peruce; albo rozpaczliwe wysiłki wyratowania się od kompromitacji i grożącej mu kary, chwytanie się każdej okazji, by zwalić winę na kogoś innego, bezczelność wynikająca z panicznego strachu przed zde-maskowaniem.

Typowym tego przykładem może być choćby naprędce zmyślona bajeczka o kotce, która okociła się w sędziowskiej peruce.

Pobiegnij, Małgosiu,
niech kum zakrystian pożycz mi swoją,
bo w mojej rano dziś się okociła
kotka — ta świnią! Sprośne czupiradło!

Gdy pisarz Lampka nie wierzy w to zdarzenie, Adam dla nadania swoim słowom znamion prawdziwości, występuje natychmiast z propozycją odstąpienia mu jednego „noworodka“:

Tak, na moje życie!
Zółte i czarne, pięć sztuk, jedna biała.
Czarne zamierzam utopić w strumieniu.
Cóż mam z tym robić? Może chcecie jedno?

Ale za chwilę zapomina o tej bajeczce i chcąc się ratować za wszelką cenę, wymyśla inne, równie wierutne kłamstwo o peruce, która „jak Sodom i Gomora“ spłonęła od świecy.

A opowiadanie o perliczce kupionej „od indyjskiego wędrowca“, lub o walce „z capem przeklętym przy piecu“? Czyż to nie prawdziwe perelki komicznego kunsztu?

Adam miota się w ciągu całego procesu jak ryba w sieci, wymyśla coraz to nowe kłamstwa, chwilami zdradza się sam jakimś nieostrożnym



Posiedzenie sądu

Drzeworyt Adolfa Mentzla z paryskiego wydania „Rozbitego dzbana“ (1848).

powiedzeniem, nie traci jednak tupetu, starając się nadać sprawie pomysły dla siebie obrót. W czasie rozprawy Kleist stopniowo odsłania nam Adama w całej okazałości, dorzucając hojnie coraz nowe rysy tego wioskowego kacyka, zarysowując jego sylwetkę coraz pełniej, coraz wyraziściej.

Godnym dopełnieniem Adama są inne postaci komedii, z których każda stanowi odrębną, całkiem wyraźną indywidualność. Czyż nie świetna jest wojownicza Pani Marta, której nie wiadomo o co więcej chodzi —

o cnotę córki czy o potłuczony dzbanek? Albo krewniaczka jej — Pani Brygida ze swą naiwną wiarą w diabły? Przeciwwstawieniem tych gadatliwych kobiet jest oszczędny w słowach Jan Kałuża, ojciec Bernarda. Galerię postaci ludowych zamyka para narzeczonych: prosty, nieokrzesany lecz z gruntu uczciwy Bernard i łatwowierna, nieśmiała, zatrwożona o losy ukochanego, wiejska dziewczyna — Ewa.

Postaci ludowe Kleista dalekie są od sielankowych cikliwych pastery i sentymentalnych pasterek, w których poeci doby romantyzmu tak się lubowali. Bohaterowie „Rozbitego dzbana“ to prawdziwi, żywi ludzie, przedstawieni bez żadnych upiększeń i idealizacji, ludzie zrośnięci nierozwalnie z grupą społeczną, do której należą.

Ludowość komedii podkreślił Kleist wprowadzając do sztuki wiele szczegółów obyczajowych, a przede wszystkim jędrny, soczysty język z wieloma naleciałościami gwarowymi i prowincjonalizmami. Zastosował charakterystyczne dla ludzi prostych, zwłaszcza w dłuższych opowiadaniach, pomaganie sobie słowami „ja mówię“ — „on mówi“, czy też łączenie poszczególnych słów i zdań ciągle powtarzającym się spójnikiem „i“ lub „a“. Wypowiedzi postaci przerywane są stale krótkimi okrzykami, przekleństwami i wyzwiskami. Stąd mnóstwo zdań niedomówionych z domyślnym zakończeniem lub też powtarzanie ostatnich słów osoby mówiącej poprzednio. Charakterystyczne jest opowiadanie Bernarda o zaręczynach przy żniwach:

Ja powiedziałem wtedy: „Czybyś chciała?“

A ona na to: „Ach, co ty tam gęgasz“

I powiedziała potem: „Tak“.

Albo rozmowa z ojcem:

No — mówi — leć już. A zostań przy oknie!

Tak, na mą duszę — mówię — to przysięgam.

No — mówi — leć już, wróć o jedenastej.

Przedstawicielem wieku oświeconego jest w sztuce tylko Radca Walter, wysoki urzędnik, który z pobłażliwą wyrozumiałością słucha naiwnych zeznań „skarżących stron“ i jak długo to jest możliwe, stara się zachować zimną krew i bezstronność, chociaż rychło domyśla się, kto jest sprawcą całego zajścia. Pragnąc ochronić powagę sądu, dopuszcza nawet do wyroku skazującego Bernarda. Gdy jednak wychodzi na jaw nikczemny podstęp i fałszerstwo Adama, nie ukrywa już sympatii dla niewinnie pokrzywdzonej pary zakochanych i uwalnia Bernarda od kary więzienia. Ponieważ jednak Walter reprezentuje tendencje wieku Oświecenia, okazuje wyrozumiałość i chęć ratowania od całkowitego upadku nawet tak lichęj kreatury, jaką jest Adam.

To racjonalistyczne poszanowanie godności człowieka naprowadza nas przedziwnie do dość wyraźny aspekt społeczny „Rozbitego dzbana“. Kleist, przedstawiając urzędnika wiejskiego, który wykorzystuje swoją władzę i swe uprawnienia dla wyzysku i krzywdy ludzi prostych, podległych jego sędziowskiemu urzędowi, stawia wyraźne pytanie: czy wolno bezkar-

nie krzywdzić ludzi niewinnych, którym przynależność do niższej warstwy społecznej utrudnia obronę przed warstwą uprzywilejowaną? Zawieszenie sędziego Adama w urzędowaniu daje odpowiedź równie wyraźną jak pytanie. — Nie wolno. Sprawiedliwość jest jednakowa dla wszystkich i winowajca wcześniej czy później zostanie ukarany. Prawda, prostota i niewinność zawsze wezmą górę nad fałszem, chytrą i przestępstwem.

A teraz jeszcze kilka słów o budowie sztuki. „Rozbitny dzban“ to komedia analityczna. Węzeł dramatyczny został zadzierzgnięty już przed rozpoczęciem akcji. Nie jesteśmy więc świadkami wydarzenia, o którym się mówi w całej sztuce. Nastąpiło to przed rozpoczęciem komedii. Zadaniem akcji jest tylko stopniowo odsłaniać przed widzem przebieg całego wydarzenia i doprowadzić do rozwiązania zagadki — kto jest winowajcą?

I tu natrafiamy na pierwsze spotkanie się autora. Zbyt wcześnie pozwolił domyślić się widzowi, że winowajcą jest nie kto inny, jak właśnie sam sędzia Adam, a przez to osłabił znacznie napięcie dramatyczne. Dążąc przede wszystkim do najpełniejszego rysunku postaci, a zwłaszcza Adama jako postaci centralnej, wprowadził pewne momenty statyczne, które charakteryzując znakomicie osoby działające, wstrzymują jednak normalny bieg akcji.

Ale tu znowu mamy do czynienia z innym zjawiskiem. Widz zorientowany szybko co do osoby przestępcy, zwraca swe zainteresowanie w innym kierunku. Nie dręczy go już pytanie, kto to był, ale jak się to wszystko stało, jakie były motywy tego zdarzenia, o ile słuszne jest podejrzenie rzucone na Bernarda, jaki był udział Ewy, czy prawda wreszcie wyjdzie na jaw, czy też nie.

Pod tym względem Kleist daje widzowi prawdziwą ucztę artystyczną. Stopniowo nitka po nitce rozwija przed naszymi oczyma kłębek namotany poprzedniej nocy, dorzuca ciągle nowe szczegóły, każąc Adamowi coraz bardziej gorączkowo uchylać się przed zaplątaniem, zanim wreszcie nie uwikła go całkiem i zapędzi w matnię, z której jedynie może go uratować sromotna ucieczka.

Ciekawość widza została zaspokojona. Karzące ramię sprawiedliwości dosięgło winowajcę. Dobro odniosło triumf nad złem.

Z b i g n i e w K r a w c z y k o w s k i



Zdzisław Żygulski

HENRYK KLEIST

(1777 — 1811)

Dziwny to był człowiek i dziwna też jest jego literacka puścizna. Należał do tych nieszczęśliwych natur, które nie mogą dojść do ładu ani ze sobą, ani z innymi, do tych, których rozpaczliwe wysiłki raz po raz kończą się przegraną. Przez całe życie walczył z demonem, a ten wiódł go drogą samozniszczenia od klęski do klęski, aż go ostatecznie oplątał bez reszty i zgubił. Dzieła poetyckie, jakie rodziły się w jego duszy wśród ciężkich mąk i wybuchały zeń od czasu do czasu z elementarną siłą, są potężnymi wyrazami tej tragicznej walki.

Natura nie była dobrą matką dla Henryka Kleista. Obciążyla go właściwościami patologicznymi, a te wycisnęły swe piętno na jego usposobieniu i poczynaniach. Tu tkwi niewątpliwie główne źródło jego życiowej tragedii, tu czał się demon jego zguby.

Bernard Wilhelm Henryk Kleist urodził się dnia 18 października 1777 roku we Frankfurcie n/Odrą. Wśród jego przodków nie brakło żołnierzy i poetów. I jemu też ścielila się zrazu kariera wojskowa, zanim poczuł się poetą. Już w roku 1792 był kapralem w pułku gwardii pruskiej. W następnym roku brał udział w kampanii przeciw Francji przy oblężeniu Moguncji. W roku 1797 został porucznikiem. Ale kariera oficerska nie odpowiadała — wbrew tradycjom rodzinnym — jego aspiracjom. Postanowił tedy wystąpić z wojska i poświęcić się studiom uniwersyteckim. Układał sobie teraz dokładny „plan życiowy“, którego zamierza się ściśle trzymać. „Dopóki człowiek“ — powiada — „nie jest zdolny do ułożenia sobie planu życia, dopóty jest małoletni, jak dziecko wobec przewagi rodziców“. „Plan“ ten buduje sobie mozolnie i namiętnie zarazem, z takim samym zapałem i z taką samą wewnętrzną męką, jaka towarzyszyła wszystkim jego poczynaniom. W roku 1799 został zwolniony z wojska i przeniósł się z powrotem do Frankfurtu n/O, gdzie rozpoczął studiować na uniwersytecie. W tym czasie poznał młodszą od siebie o trzy lata Wilhelminę Zenge, córkę generała-majora, i został jej narzeczonym. Do małżeństwa przygotowywał się też wedle pewnego planu. Jako natura despotyczna chciał mieć żonę na obraz i podobieństwo własne. „Muszę ją sam sobie uformować i wykształcić“ — powiada. Zasypywał tedy swą wybrankę mnóstwem listów, w których występował w roli mentora i wychowawcy, dawał jej abstrakcyjne zadania do rozwiązania, egzaminował ją, poprawiał, pouczał. W lecie 1800 obejmuje skromną posiadłość urzędniczą w Berlinie. Spra-

wa jego małżeństwa komplikuje się jednak. Kleist rozumiał, że jego stan fizyczny czyni go niezdolnym do wejścia w związki małżeńskie. Wyjeżdża tedy do Wuerzburga, gdzie spodziewał się znaleźć ratunek u jednego z tamtejszych lekarzy. W tej podróży towarzyszył mu jego przyjaciel Ludwik Brockes, o którego zaletach i dobroci rozwdził się szeroko w listach do narzeczonej. O przebiegu kuracji wyrażał się z zadowoleniem i w jesieni powrócił do Berlina. Ale i służba kancelaryjna nie odpowiadała mu. W tym czasie budzą się w nim po raz pierwszy skłonności literackie i w mglistych na razie zarysach mający przed jego oczami nowa droga życiowa. Lecz jego równowaga duchowa znów zostaje zachwiana. Kleist pograżył się wtedy w studium filozofii Kanta i nauka ta, która dla tylu innych stała się podstawą nowego, mocno ugruntowanego światopoglądu, wytrąciła go całkiem z równowagi. Nie mógł bowiem pogodzić się z myślą, że człowiek nie poznaje nigdy rzeczy „samej w sobie“, że więc wszelkie poznanie jest czymś względnym. Zetknięcie się z tym poglądem sprowadziło u wrażliwego i przeczulonego Kleista nowy kryzys duchowy. Listy jego pisane w roku 1801 są pełne rozpaczliwych skarg. Zdawało mu się, że zawisł w straszliwej próżni. Zrywa z narzeczoną i w towarzystwie tkliwie go kochającej przyrodniej siostry Ulryki wyjeżdża do Paryża, skąd już sam udaje się do Szwajcarii, gdzie na wysepce Dolosea na jeziorze Thun przeżywa dziwną, dawno już wymarzoną sielankę u boku jakiejś prostej dziewczyny. W tym czasie umocnił się w przekonaniu, że właściwym jego powołaniem jest twórczość poetycka. Dręczący go demon każe mu jednak stworzyć od razu dzieło na miarę gigantyczną, dramat, który zaćmiłby największe utwory innych poetów. Bohaterem tego dramatu czyni Roberta Guiscarda, księcia normańskiego z XI wieku. Rozpoczyna się toczona z maniackim uporem walka o stworzenie tego dzieła. Walka ta skończyła się klęską poety. W godzinie zwątpienia i rozpaczliwej zniszczył rękopis niedokończonego dramatu, z którego dochował się tylko niewielki fragment. To przesilenie było niewątpliwie jednym z najcięższych w życiu Kleista. W roku 1804 przebywał znów w Berlinie, a potem na posadzie w Królewcu, gdzie spotkał się ze swą dawną narzeczoną już jako żoną innego. Jego twórczość, po przebytym kryzysie, weszła na tory spokojniejsze. W Królewcu przerobił Molierowskiego „Amfitriona“ i pisał komedię „Rozbity dzban“, której pomysł narodził się jeszcze w czasie pobytu w Szwajcarii. Nadchodzi rok 1806: wojna z Francją. Armia pruska zostaje rozbita pod Jeną, Napoleon wkrocza do Berlina. Kleist opuszcza teraz Królewiec i podąża na zachód. Ale u bram Berlina zostaje aresztowany przez Francuzów pod zarzutem szpiegostwa i następnie wywieziony do Francji i osadzony w forcie Joux koło Besançon. Dopiero usilnym staraniami Ulryki udało się wydobyć go stamtąd. Jego życie i twórczość wchodzi teraz w nową fazę. Poeta osiedlił się w Dreźnie i rozpoczął intensywną pracę literacką wydając równocześnie czasopismo pod nazwą „Phoebus“. Przyniosło ono duże fragmenty jego dawniejszych i świeżo pisanych utworów: sceny z „Roberta Guiscarda“, z „Rozbitego dzbana“, z „Penthesilei“, z „Kasi z Heilbronn“. A oprócz tego utwory liryczne i oryginalną

nowelę „Markiza von O...“, oraz dużą część świetnej historycznej opowieści „Michał Kohlhaas“. W Dreźnie twórczość jego borykająca się przez całe lata z rozlicznymi zahamowaniami, wybuchnęła istotnie z elementarną siłą, a szczytowym jej objawem była niewątpliwie potężna w swej niesamowitości tragedia o Penthesilei, królowej Amazonek. — Ale los i nadal nie sprzyjał poecie. Gnębiły go troski materialne, a „Rozbity dzban“ doznał niepowodzenia w teatrze weimarskim. Kleist rozdrażniony do najwyższego stopnia, obwiniał o tę porażkę Goethego jako naczelnego dyrektora weimarskiej sceny i groził, że wyzwie go na pojedynek.

Przychodzi rok 1809. Napoleon prowadzi wojnę z Austrią. Wojska francuskie zajmują znów Wiedeń. Kleist udaje się na plac boju i przygląda się z daleka krwawej bitwie pod Aspern. Potem przebywa w Pradze, gdzie redaguje czasopismo polityczne w duchu antyfrancuskim. Ostateczna klęska Austriaków wytrąciła go znów z równowagi. Swoim zwyczajem zniknął nagle z Pragi i przez czas jakiś nie dawał znaku życia. Nie wiadomo nawet dokładnie, gdzie w owych miesiącach przebywał. Dopiero w następnym roku wypłynął znów w Berlinie, gdzie miał dokonać się ostatni akt jego życiowego dramatu.

Berlin był wówczas jeszcze metropolią niemieckiej romantyki, toteż Kleist zetknął się tu z niektórymi jej przedstawicielami. „Dziwna, trochę pomyłona natura“ — mówi o nim poeta Achim v. Arnim — „Żyje w osobliwy sposób; często całe dni leży w łóżku, pracując i paląc bez przerwy fajkę“. W tym roku powstał ostatni dramat Kleista „Fryderyk książę Homburga“ i ukazały się dwa tomy jego opowiadań. Wydawał też gazetę „Berliner Abendblaetter“ wychodzącą pięć razy w tygodniu, popadł jednak rychło w konflikty z cenzurą. Nadzieje na otrzymanie rządowej subwencji zawiodły i pismo borykało się z trudnościami. Te niepowodzenia wyczerpały ostatecznie siły Kleista. Sztuki jego nie znalazły dostępu do teatrów, nowele nie wzbudziły zainteresowania. Demon, z którym walczył przez całe życie, nie dał się pokonać. Kleist widzi, że nie udało mu się zrealizować żadnego ze swych zamierzeń, że w danych warunkach nie ma dlań już żadnej przyszłości, i postanawia umrzeć. Raz jeszcze w dziwny sposób układa się jego los. Opuszczony przez rodzinę, nawet przez Ulrykę, pozbawiony przyjaciół, osamotniony, znalazł towarzyszkę ostatnich dni i ostatniej drogi w osobie niejakej Adolfiny Henrietty Vogel, kobiety już starej, brzydkiej, histerycznej, nieuleczalnie chorej na raka. Listy, jakie wymieniali, pełne są chorobliwej przesady. Dnia 20 listopada 1811 roku udali się oboje nad jezioro Wannsee koło Berlina, gdzie w nadbrzeżnej gospodzie spędzili ostatni dzień życia w nastroju podobno nie tylko spokojnym, ale nawet wesołym. Po napisaniu kilku listów pożegnalnych weszli na pobliskie wzgórze, gdzie Kleist zastrzelił najpierw z pistoletu swą towarzyszkę, a potem sam odebrał sobie życie. Dnia następnego pochowano ich na miejscu śmierci we wspólnym grobie.

Tak jak dziwne i niesamowite było życie tego poety, tak też dziwna i niesamowita była jego twórczość. W chwili gdy Kleist poczuł się poetą, nowsza literatura niemiecka osiągała kulminacyjny punkt swego rozwoju. W Weimarze Goethe i Schiller wspólnymi siłami wznosili monumentalny

gmach klasycyzmu, a w pobliskiej Jenie zawiązywała się właśnie pierwsza „szkoła“ romantyczna. Wobec tych dwóch tak potężnych zjawisk musiał Kleist, chcący iść własną drogą, zająć zdecydowane stanowisko. Pierwszy jego dramat „Robert Guiscard“ miał być utrzymany raczej w stylu



H e n r y k K l e i s t

klasycznym, o ile sądzić można z dochowanego fragmentu. Na jego koncepcję wpłynął niewątpliwie „Wallenstein“ Schillera, wówczas świeżo ogłoszony pierwszy wielki dramat historyczny literatury niemieckiej, w którym poeta starał się połączyć monumentalność stylu klasycznego z pewnymi elementami dramatu szekspirowskiego. I Kleist zamierzał widocznie pójść tą drogą. Między „Robertem Guiscardem“, księciem Nor-

manów, a śmiałym schillerowskim kondotierem z epoki wojny trzydziestoletniej zachodzi niewątpliwe podobieństwo. Obaj są awanturnikami w wielkim stylu, obu przyświeca wielki cel bliski już osiągnięcia, obaj giną niemal już u mety. Robert Guiscard zamierza zdobyć Konstantynopol, „stolicę świata“, Wallenstein — ogłosić się królem Czech. Po drodze, wedle relacji historyków, pod Durazzo, spadła na wojsko Roberta zaraza i sprzątnęła ponad 10.000 wojowników. Nieustraszony Guiscard nie stracił jednak otuchy. Chodził od namiotu do namiotu, dodawał słabnącym odwagi, zapewniał o bliskim zwycięstwie i wywierał tak silny wpływ, że ludzie jego zaczęli uważać go za czarownika. Po zdobyciu Durazzo nic już nie mogło go powstrzymać w pochodzie pod Bizancjum. Ale i tam spadła dzuma na jego zastępy i sam Guiscard padł jej ofiarą. Ten moment przedstawił właśnie Kleist w swym dramacie. Jak w Sofoklesowym „Królu Edypie“ lud dziesiątkowany zarazą tłoczy się przed pałacem władcy i błaga o ratunek, tak tu tłum wzburzonych Normanów oblega namiot swego wodza, żądając, by wyprowadził ich z kraju nieuchronnej śmierci. I tu, jak w klasycznej tragedii, poważny Starzec przemawia do księcia imieniem wszystkich. I tu — jak w „Edypie“ Kreon — występuje przeciw zagrożonemu władcy ambitny rywal. Robert panuje jeszcze nad położeniem, ale już w obozie szerzy się głucha wieść, że i on sam należy do zarażonych. Tu fragment urywa się. Prawdopodobnie w scenach późniejszych miał Robert, chory już istotnie, zebrać raz jeszcze wszystkie siły, zająć Konstantynopol i tam umrzeć. Jak w tragedii klasycznej — i jak w „Wallensteinie“ — dał Kleist w swej sztuce tylko już samą katastrofę, finał życia potężnego zdobywcy.

Trudno na podstawie dochowanych scen wnioskować o całości dzieła. Stary poeta Wieland, któremu Kleist odczytał części swojego utworu, wyraził się potem w liście pisanym do jednego ze swych znajomych: „Przyznaję, iż byłem zdumiony i nie sędzę, abym powiedział za wiele, jeżeli zapewnię Pana, że gdyby duchy Ajschylosa, Sofoklesa i Szekspira złączyły się w celu stworzenia tragedii, to byłoby to czymś takim właśnie, jak „Śmierć Guiscarda Normana“ Kleista. O ile całość odpowiada temu, co on mi wtedy pozwolił usłyszeć. Od tej chwili uznałem w duchu, że Kleist urodził się, aby wypełnić pustkę w naszej literaturze dramatycznej, pustkę, której według mego zdania nie wypełnił dotąd ani Schiller, ani Goethe“.

Trudno o słowa większej pochwały, zwłaszcza gdy się zważy, że wyszły one z ust poety, który był doskonałym znawcą literatury klasycznej, a zarazem dał Niemcom pierwszy przekład Szekspira. Kleist jednak nie doprowadził swego zamierzenia do końca. Gigantyczny cel, jaki sobie wytknął, przerósł widocznie jego siły. Potem przez lat kilka nie podejmował żadnego tematu dramatycznego, nie licząc przeróbki „Amfitriona“ i komedii „Rozbity dzban“. Dopiero po dalszych licznych załamaniach i przesileniach odnalazł w Dreźnie w roku 1808 swe siły twórcze i w potężnym wysiłku pisze teraz swe główne dzieła dramatyczne i narracyjne.

W Dreźnie powstała niesamowita „Penthesilea“, utwór, który jest najlepszym kluczem do zrozumienia zagadki życia i twórczości poety, oraz

romantyczna „Kasia z Heilbronn“). Obie te sztuki pozostają w ścisłym związku ze sobą, choć pod względem stylu widać między nimi ogromne różnice. Sam Kleist wyjaśnił stosunek, jaki zachodzi między nimi. „Należą one do siebie — powiedział — jak plus i minus w algebrze. Jest to to samo dzieło, ale pomyślane pod przeciwnymi warunkami“. Kasia jest przeciwieństwem Penthesilei, jej drugim biegunem, istotą tak potężną w oddaniu się, jak tamta w czynie. Gdy jedna z nich walczy orężnie ze swym ukochanym i w momencie zamroczenia morduje go w okrutny sposób, druga czołga się jak niewolnica u nóg swego władcy i nie daje się odpędzić, dopóki nie połączy się z nim na zawsze magicznym węzłem miłości. W magiczny węzeł wchodzi i Penthesilea, ale uniesiona dionizyjskim szałem rozrywa dopiero co zadzierzgniętą więź i zabija tego, którego pożądała wszystkimi fibrami swej demonicznej natury. Akcja „Penthesilei“ rozgrywa się pod Troją obleżoną przez Greków, już po śmierci Hektora. Pod miasto nadciągają zastępy Amazonek, kobiet-wojowniczek, pod wodzą Penthesilei. Nie przybywają one jednak z pomocą Trojanom. Ich cel jest inny. Zamierzają porwać w walce pewną ilość mężczyzn i uprowadzić ich do swego kraju, by tam zostali ich niewolnikami i kochankami zarazem. Ciągną tedy dzikie, rozjuszony, niepokonane, wiodąc ze sobą sfory olbrzymich psów, słonie bojowe i wozy o sterzcących po bokach koscach. A na ich czele idzie młodociana królowa, „na pół Furia, na pół Gracja“. O uszy jej obilo się już imię Achilleśa; ku niemu biegną jej myśli i już marzy o tym, by mogła ujarzmić tego najpotężniejszego z bohaterów i uczynić go swą własnością. Grecy wysyłają swe hufce przeciw temu nowemu, nieznanemu dotąd wrogowi. Achilles, Diomedes, Odysseusz przewodzą im. Nad Skamandrem rozpoczyna się straszna bitwa z Amazonkami, które biorą górę w starciu. Grecy cofają się, ale Achilles jest już pod urokiem Penthesilei. Przysięga, że musi ją posiadać. Królowa zbliża się ku niemu i zakazuje swym towarzyszkom walczyć z nim. Jednocześnie każe przygotować wieńce z róż, jakimi Amazonki zwykły przystrajać swych jeńców-kochanków. Ścierają się wreszcie oboje. Ona, córka Aresa, trafiona już grotem Amora, on lśniący w swym pancerzu jak chryzolit. W starciu on ją obala; Penthesilea traci przytomność, jedna z Amazonek unosi ją z zamętu bojowego. Wówczas Achilles odrzuca broń i zbliża się do niej. Penthesilea przytomniejąc sądzi, że pojmała go w niewolę. Teraz następuje dziwna, jedyna w swoim rodzaju scena miłosna dwojga kochanków zatraconych w sobie, wyszłych poza krąg ziemskiego bytowania. Ona opowiada mu o swym państwie, o zwyczajach Amazonek, a on słucha jej słów jak precudnej baśni, która oto stać się ma rzeczywistością. Ale gwar wznowionej bitwy przywraca im świadomość. Amazonki nacierają znów, by odbić swą królowę, a Grecy uprowadzają z sobą Achilleśa. Ten jednak nie zamierza walczyć dalej. Chce tylko dla pozorów stanąć do boju, by Penthesilea mogła wziąć go w niewolę, zabrać ze sobą i stosownie do zwyczajów Amazonek uczynić swym kochankiem. W tym celu wysłał do niej herolda z wyzwaniem. Tu jednak następuje tragiczne nieporozumienie. Penthesilea uważa to wyzwanie za obelgę i wpada we wściekłość. Ogarnia ją szal i jak Furia zrywa się do walki. Ujrzawszy

Achilleśa przeszywa go strzałą, a ciało jego każe rozszarpać swym rozjuszonym psom. Czyn jej budzi grozę wśród Amazonek, a Penthesilea popada w odrętwienie, z którego zwolna przychodzi do przytomności. Dowiedziawszy się, co uczyniła, zabija się sama.

W tragedii tej przeciwstawił się Kleist klasycyzmowi Goethego. Klasycyzm tegoż miał swe źródło w poglądach zawartych w dziełach Winckelmannna. Zaciążyły one na długo nad estetyką niemiecką i stały się kanonem nauki o pięknie antyku. Winckelmann widział w dziełach artystów greckich ład i harmonię, szlachetną prostotę i cichą wielkość, widział w nich tedy to, co określamy jako *pi er w i a s t e k a p o l l i Ń s k i* w helleńskiej kulturze. Ale w kulturze tej tkwił jeszcze inny element, element mrocznego, rozpasanego szału: *pi er w i a s t e k d i o n i z y j s k i*. Nie chciał go widzieć Winckelmann zapatrzony w czystość linii rzeźb greckich, nie chciał widzieć i Goethe, twórca „Ifigenii w Taurydzie“. Dopiero Kleist, ścigany przez swego demona, zaznawszy mocy złych sił szarpiących jestestwem człowieka, miotany wichrem sprzecznych instynktów, stworzył bodaj że pierwszą w nowożytnej literaturze tragedię dionizyjską, straszliwą w swym dramatycznym napięciu, wstrząsającą w swej grozie. Wyraził w niej swą długą mękę twórczą, swe zmaganie się z „Robertem Guiscardem“, swój mroczny stosunek do zawilej sprawy stosunku obu płci, z których jedna „w zamęcie uczuć“ niszczy drugą, aby potem też zginąć. Jego „Penthesilea“ działa w zaślepieniu jak Agaue w „Bachantkach“ Eurypidesa, która też morduje i rozdziera na sztuki własnego syna, jak szalony Herkules, pod którego ciosami pada jego własna żona i giną nieletnie dzieci. Penthesilea jest przeciwieństwem Ifigenii Goethego. Tamta uspokaja i leczy obłęd ściganego przez Furie Orestesa, ta — sama popada w obłęd i przemienia się w Furie. Toteż dziwić się nie można, że Goethe z niechęcią i odrazą przyjął to dzieło tak obce mu duchem i tak dalekie od jego własnego pojęcia antyku.

Bezpośrednio po tej wstrząsającej tragedii wszedł Kleist, kierując się prawem kontrastu, w sferę romantycznej baśni i napisał „Kasię z Heilbronn“, biegunowe przeciwieństwo „Penthesilei“. Ale i tu działają też tajemne, irracjonalne siły tkwiące głęboko w jaźni człowieka. Tym razem jednak siły te okazują swą moc dobroczynną i pozwalają somnambuliczne Kasi zdobyć upragnionego człowieka.

Swą twórczość dramatyczną zamknął Kleist oryginalnie i śmiało pomyslanym dramatem z dziejów Brandenburgii XVII wieku, pt. „Fryderyk książę Homburga“. I ten bohater jest somnambulikiem podobnie jak Kasia. W śnie somnambulicznym dokonuje w czasie bitwy ze Szwedami czynu heroicznego, ale wbrew rozkazowi swego księcia i wodza. Za tę niesubordynację zostaje skazany na śmierć. Ten wyrok wytrąca go z równowagi. Ze szczytów upojenia spada w proch poniżenia i panicznej trwogi przed śmiercią. Ale zwolna odzyskuje panowanie nad sobą i godzi się z losem uznając swą winę. Wtedy dopiero zostaje ulaskawiony.

Sztuka ta zawiła, o ile chodzi o treść psychiczną, jest za to utrzymana w stylu zbliżonym do zwartej formy klasycznej. Kleist poruszył też w niej kwestię stosunku jednostki do państwa. Na tym tle przychodzi do

konfliktu między elektorem a młodym księciem działającym w zaślepieniu i narażającym los bitwy na niepotrzebne ryzyko. Ostatecznie słuszność przyznaje autor elektorowi stojącemu niezłomnie na straży dobra państwa nawet wtedy, gdy winowajca jest człowiekiem bliskim jego sercu.

Obraz twórczości Kleista nie byłby zupełny, gdybyśmy nie wspomnieli o jego opowiadaniach. Jako nowelista pisywał Kleist w stylu szkoły romantycznej. Lubił motywy niezwykle i niesamowite, wydarzenia owiane mgłą tajemniczości i grozy. Na pierwszym miejscu należy tu wymienić jego opowieść z czasów Reformacji pt. „Michael Kohlhaas“. Bohater, uczciwy i spokojny handlarz końmi z Brandenburgii, doznaje krzywdy od zuchwałego junkra saskiego, Tronki, który bezprawnie odebrał mu i przetrzymał parę koni. Zabiegi Kohlhaasa, by na drodze prawnej odebrać swą własność, zawodzą, gdyż junkier cieszy się protekcją w sądach i na dworze elektorskim, gdzie jego bliscy krewni zajmują wpływowe stanowiska. Gdy Kohlhaas wyczerpał już wszystkie legalne środki i gdy jego młoda żona przypłaciła życiem te starania (zginęła z ręki brutalnego trabanta elektorskiego), postanawia na własną rękę szukać sprawiedliwości. Wydaje najpierw „manifest“, w którym sformułował swe żądania, a potem na czele garstki oddanych mu ludzi napada zamek Tronki, morduje napotkanych tam ludzi, a sam budynek puszcza z dymem. Napadnięty niespodziewanie junkier zdołał jednak dojść do Wittenbergi. Wówczas Kohlhaas wydał drugi manifest, na mocy którego wyjął wrogiemu mu szlachcica spod prawa i wezwał „wszystkich dobrych chrześcijan“, by mu pomogli zemścić się na nim. Następnie podpalił trzykrotnie Wittenbergę, rozbił wysłaną przeciw niemu ekspedycję wojskową i gromadząc coraz większe siły rozpoczął regularną wojnę domową. Zatarg ten urasta stopniowo do ogromnych rozmiarów, porusza całą Saksonię i Brandenburgię i wywołuje interwencję samego cesarza. Kohlhaas otrzymuje list żelazny celem przeprowadzenia prawidłowego procesu przeciw junkrowi. W rezultacie zostaje na mocy wyroku trybunału cesarskiego skazany na śmierć jako mściciel pokoju, ale na szafocie dowiaduje się tuż przed śmiercią, że wygrał sprawę z junkrem i że zwrócono mu jego parę koni. Cała ta historia, oparta zresztą na autentycznym wydarzeniu, została przez Kleista świetnie opowiedziana, tak że dziś jeszcze czyta się ją z zapartym oddechem. „Kohlhaas“ jest zarazem jakby pierwszą próbą stworzenia powieści historycznej, próbą dokonaną jeszcze przed rozpowszechnieniem romansów Waltera Scotta. Z innych jego opowiadań wymienić należy prócz „Markizy O.“, „Zaręczyny na St. Domingo“, dramatyczny obrazek z czasów ekspedycji francuskiej na tę wyspę.

Twórczość Kleista nie spotkała się za życia poety z uznaniem, a i po śmierci utwory jego, choć przez niektórych wysoko cenione, nie cieszyły się większą popularnością. Dopiero na przełomie ubiegłego stulecia wzrosło znacznie zainteresowanie dla jego dzieł. I jak przedtem ich nie doceniano, tak teraz z kolei zaczęto je przeceniać i wynosić ponad inne uznawane dotąd wielkości. U nas w Polsce pozostał Kleist autorem niemal nieznanym. Z początkiem lat 50-ych ub. stulecia wystawił teatr lwowski

przeróbkę „Kaettchen von Heilbronn“ pt. „Kasia z Belzca“. Sztuka nie miała jednak powodzenia i bardzo szybko zeszła z afisza; zdaje się, że żaden z polskich teatrów nie pokusił się odtąd o wystawienie jakiegś sztuki Kleista. W roku 1938 ukazał się — również we Lwowie — przekład „Penthesilei“ pióra Witolda Hulewicza, uzupełniony cenną rozprawką, w której Zygmunt Falkowski poddał tę tragedię wnikliwej analizie.

Z d z i s ł a w Ż y g u l s k i



„ROZBITY DZBAN“ — FRAGMENT II AKTU

PANI MARTA

Ja skarżę, wiecie, względem tego dzbanka;
ale, panowie, zanim wam opowiem,
co z nim się stało, posłuchajcie także,
czym on był dla mnie.

ADAM

Udzielam wam głosu.

PANI MARTA

Widzicie dzbanek, Wielmożni Panowie?
Widzicie dzbanek?

ADAM

No pewnie, widzimy.

PANI MARTA

Nic nie widzicie! Widzicie skorupy!
To najpiękniejszy z dzbanków jest rozbity!
Tu na tej dziurze, gdzie teraz nic nie ma,
wszystkie prowincje niderlandzkie były
przekazywane księciu Filipowi.
Tu stał w ornacie cesarz Karol Piąty:
Teraz widzicie tylko jego nogi.
Tu klęczał Filip przyjmując koronę:
— za przeproszeniem został tylko tyłek —
i jemu także zdrowo się dostało.
Tu wycierały sobie obie ciotki
księcia, królowe Węgrów i Francuzów,
ły ze wzruszenia; gdy się widzi jedną,
co jeszcze rękę podnosi z chusteczką,
zda się, jak gdyby płakała nad sobą.
Tutaj, w orszaku, jeszcze się na mieczu
wspiera Filibert — za niego to cesarz
ten cios otrzymał, jednak musiał upaść
ten stary łobuz, tak jak Maksymilian.

Miecze u dołu są też utracone.
— Tutaj pośrodku stał przedtem jak żywy
w swej świętej czapce arcybiskup z Arras,
— tego już całkiem mi stąd diabli wzięli.
Tylko cień jego pada na kamienie.
Tu, z tyłu, stali wokoło gwardziści
z halabardami i dzidami w rękach.
Tu, patrzcie, domy na brukselskim rynku,
jakiś ciekawy siedzi jeszcze w oknie —
co on tam teraz widzi, sama nie wiem!

ADAM

Dajcie nam spokój z tym paktem rozbitym,
gdyż on do sprawy wcale nie należy,
bo nas obchodzi dziura — nie prowincje,
co oddawano na niej w posiadanie.

PANI MARTA

Za pozwoleniem! Że dzbanek był piękny,
to już na pewno należy do sprawy! —
Dzbanek ten zdobył waleczny Childeryk,
z zawodu blacharz, gdy Orański księżę
Briel ze swoimi napadł stronnikiemami.
Właśnie go Hiszpan miał z winem przy ustach,
gdy wpadł Childeryk, Hiszpana powalił,
pochwycił dzbanek i zabrał ze sobą.

ADAM

Dzielnie się spisał ten zacny Childeryk!

PANI MARTA

A potem dzbanek przeszedł do grabarza,
który nie lubił pić i nie chciał wina.
Trzy razy tylko użył tego dzbanka —
i nawet wtedy wino mieszał z wodą.
Raz — w sześćdziesiątce, gdy wziął młodą żonę,
w trzy lata później — gdy go uczyniła
szczęśliwie ojcem; a kiedy zrodziła
mu piętnaścioro jeszcze dzieci, wypił
po raz ostatni, kiedy już umarła.

ADAM

To także nieźle.

PANI MARTA

Później znów był dzbanek
u Zacheusza, krawca z Tirlemontu,
który mężowi memu opowiadał
sam, to co teraz wam pragnę powiedzieć.
Kiedy Francuzi mu dom plądrowali,
wraz z całym sprzętem domowym wyrzucił
dzbanek przez okno. Sam także wyskoczył.
Połamał nogi ten stary niezdara,
a dzbanek, patrzcie, ten gliniany dzbanek
stanął na nóżce i pozostał cały!

ADAM

Do rzeczy, pani Marto, jeśli łaska!

PANI MARTA

W gorącym ogniu, w płomieniach i dymie
sześćdziesiątego i szóstego roku
wtedy już miał go mój mąż — świeć mu Panie.

ADAM

Do wszystkich diabłów! To jeszcze nie koniec?

PANI MARTA

Gdy mi nie wolno mówić, panie sędzio,
jestem tu zbędna, pozwólcie mi odejść,
poszukam sądu, co mnie będzie słucał.

WALTER

Musicie mówić, ale nie o rzeczach,
które są całkiem obce oskarżeniu.
Jeśli mówicie, że dzbanek ten dla was
przedstawiał wartość, to wiemy już tyle,
ile nam trzeba, aby sądzić sprawę.

PANI MARTA

Ile wam trzeba tutaj do sądzenia,
tego ja nie wiem i nie chcę dochodzić.
Ale wiem jedno, że aby oskarżać,
muszę powiedzieć przecie, o co skarżę.

WALTER

Dobrze więc. Kończcie. Co się stało z dzbanem?
Co mu się stało w sześćdziesiątym szóstym?
Czy usłyszymy? Co się stało z dzbankiem?

PANI MARTA

Co mu się stało? Nic mu się nie stało!
Wystawcie sobie, Wielmożni Panowie!
Pozostał cały, cały wśród płomieni!
Gdy go z popiołów domu wyciągnęłam,
tak lśnił i błyszczał, jak gdyby przed chwilą
wyszedł z czeluści garncarskiego pieca.

WALTER

No, dobrze. Znamy już dzbanek. I wiemy,
co mu się stało i co się nie stało.
Co teraz dalej?

PANI MARTA

A teraz ten dzbanek,
co zdruzgotany, jeszcze wart swej nazwy,
dzbanek, co godzien warg namiestnikowej,
ten dzbanek, proszę ja wielmożnych sędziów,
stłukł mi ten nicpoń.



SPIS TREŚCI

Henryk Kleist:

«Rozbity dzban»

Przełożył Zbigniew Krawczykowski

	Str.
Zbigniew Krawczykowski — O „Rozbitym dzbanie“	1
Zdzisław Żygulski — Henryk Kleist (1777—1811)	6
„Rozbity dzban“ — fragment II aktu	15

Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8.V.48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

„Łódź Teatralna“ jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach „Czytelnika“

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego
ADRES REDAKCJI: Łódź, ul Stefana Jaracza 29
ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert
Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka“ z odp. udz.
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21

D-032469

